

«Lettere a Milano» di Giorgio Amendola

I comunisti nella Resistenza

Dall'antifascismo del sottosuolo ai giorni della Liberazione: testimonianze, documenti, riflessioni di un protagonista

Con il libro di Giorgio Amendola, *Lettere a Milano*, (Editori Riuniti, pp. 703, lire 4.000), la memoria storica comunista compie un altro passo avanti sulla strada, sempre battuta, della riflessione sul passato e presente da parte di chi, sia nel passato sia nel presente, ha avuto e ha un ruolo di rilievo. Credo si possa anche sostenere che con questo libro si precisa un connotato ormai tipico del Partito comunista italiano, che non sembra trovare molti altri riscontri: è cioè quello di un'apertura a un ragionamento critico su se stesso, anche nei confronti del pubblico. La critica potrà, a questo punto, cercare di svalutare o cucoscrivere questo che, in sé, è già un fatto politico, andando alla ricerca dei limiti di questa apertura. Resta il fatto che l'apertura c'è; e non strumentale, ma congeniale a un movimento che avendo deciso, e da tempo, di superare nel concreto sia le seccie del no-nolitismo sia i frangenti delle frazioni, trova nel dibattito documentario sulla propria storia recente un motivo di più per precisare la propria natura democratica.

Uno dei pregi del libro di Amendola — così come di altri scritti di Pietro Secchia — sta nell'aver spostato in avanti i limiti cronologici della testimonianza storica. Sotto questo profilo, il libro di Amendola si distacca dalla pur preziosa memorialistica sugli anni '20-'30 e fa centro su fatti e problemi del '43-'45 che, per la grande massa, sono materia viva. Amendola comincia infatti la sua narrazione dal 1939, quando era ancora nell'emigrazione in Tunisia, e fa punto ai «giorni di fuoco» dell'aprile 1945, visti a Torino. Si tratta di un breve ma infinito arco di tempo, quello della seconda guerra mondiale. E' in questo periodo che, tutti gli elementi di svolta e di crisi precipitano, uomini e partiti fanno i conti con se stessi, misurandosi non a tavolino.

Il gruppo dirigente

E' il cosiddetto momento della verità. Di questo momento, durante sei anni, Amendola ha raccontato la «sua» verità, personale e politica, vissuta nella verità del partito comunista e dell'Italia dell'epoca. «Quello che mi interessa — scrive nella breve introduzione a un libro folto, settemila pagine — è ricostruire il cammino percorso dal 1939 al 1945. Vi è una vicenda personale, e quella di una famiglia, stata, come tante altre, dagli eventi. C'è una esperienza di comunista portato dalle esigenze della lotta ad assumere responsabilità sempre più pesanti, fino a partecipare alla formazione e all'attività del gruppo dirigente che guidò il Pci negli ultimi sviluppi della lotta contro il fascismo e nella guerra di liberazione».

La tecnica del libro è singolare: vi sono pagine «scritte», dedicate alla personale nostalgia per il tempo passato (i giorni duri e semplici di Marsaglia, il ricordo affettuoso di amici, Curjel, Negarville), vi sono pagine costruite con le forche (vecchi articoli sulla stampa clandestina, resoconti di verbali di riunioni) e vi sono pagine, il maggior numero, in cui l'intricato filo memoriale, documentato e riflessivo è legato e fila con una stile semplice da conversazione fra compagni. Il valore di testimonianza storica del volume sta nel fatto che esso non si disperde, ma fa centro su uno di quei periodi cruciali che si suole chiamare «nodi». A scegliere il «nodo» della formazione del gruppo dirigente comunista dal 1939 al 1945 e della creazione delle prime basi del partito nuovo, il volume di Amendola offre un contributo serio.

Siamo, come si vede, in una storia non «preistorica», ma recente, che sotto certi aspetti è cronaca appena maturata. Amendola entra in alcuni «segreti» di questa cronaca, traccia — con le sue lettere e la sua memoria — il ripiegare di una fase di passaggio tra l'antifascismo del sottosuolo e l'antifascismo della lotta armata e del governo, una fase né tranquilla né vissuta in modo drammatico dai comunisti italiani, come ha fatto documentato del resto (per il periodo 1940-1943) il quarto volume di *Storia del Pci* di Paolo Spriano.

Il libro copre tutto il periodo della Resistenza e dei

suoi antecedenti politici. E una delle parti che risulta più meditata è la informazione e la riflessione sulle discussioni e i dissensi, anche aspri, che accompagnarono l'intera fase: «Provenienti dal carcere, dalla emigrazione, dalla vita illegale nell'interno del paese, i dirigenti comunisti di quegli anni verificarono proprio nel dibattito più intenso la loro sostanziale unità attorno al punto essenziale: la linea di realizzazione del fronte antifascista, come momento di sbocco di una lotta ventennale che sfociava nella lotta armata e nella collaborazione al governo. Le polemiche, in questa fase, sembrano avvenire più attorno alla tattica che alla strategia. Le lettere inviate da Amendola da Roma alla Direzione che agiva a Milano rivelano, però, la preoccupazione che alcune differenze di opinione su come concepire il CLN, la lotta armata, il rapporto politico con il centro romano e con il governo di Salerno, potessero nascondere — il che era anche possibile, tanto a Milano quanto a Roma — una differente valutazione della strategia generale.

Nel procedere dei mesi, nei concreti della lotta armata e dell'unità nazionale dopo la «svolta» di Salerno, queste divergenze si chiariscono, il «modello» strategico cui ispirarsi si precisa: non è un modello di tipo «diano» così, giustificato, è un modello originale, italiano, da realizzarsi nel CLN e non soltanto attorno al partito comunista. A questa chiarificazione si arriva, documentata il libro, con una discussione in contraddittorio fra protagonisti che operano a centinaia di chilometri di distanza l'uno dall'altro: Scoccamano (Newarkville), gli altri a Milano (Longo, Secchia, Novella), altri nel Regno del Sud (Reale, Spano e poi Togliatti).

Dal dibattito interno di questo periodo (e si attende per averne una idea ancora più esauriente la pubblicazione del carteggio integrale curata da Longo) si ricava l'immagine di un gruppo dirigente che pur armato di una divisa comunista, è quasi una seconda coscienza, non considera indiscutibile nessuna direttiva che non convinca, anche se viene da Togliatti, come documenta Amendola, sia per quanto riguarda egli stesso sia per quanto riguarda altri compagni. Il pronunciamento senso della «disciplina» di partito, si osserva dalle «lettere», non invecchiato il gusto della riflessione individuale, non privilegia — e Amendola se ne compiace — il momento della cauta diplomazia. E' un mondo politico ristretto, è vero, un circolo di compagni che non si misurano, e non misurano le loro parole al cospetto di masse immense. E' tuttavia un gruppo vivo, nel quale anche lo sconosciuto più serrato, e talora biondo, non spezza la fratellanza. E si nota che ogni dissenso è sempre permeato da una volontà, non moralistica ma politica, di giungere a un punto di accordo, nella difficile marcia verso la fine della dialettica delle frazioni, nel rispetto di uno stile di franchezza che Amendola considera, e giustamente, più che un bene un'arma da non smarrire.

Il «fare politica»

Fedele a questo metodo, è facile ad Amendola dedicare pagine sincere, addirittura sconcertanti, in riferimento a propri errori di valutazione e di condotta. Come quelle in cui egli narra la storia della evoluzione dei suoi punti di vista sulla linea da tenere nei confronti di Badoglio: rigida mente negativa, in disparte con Longo, sotto lo choc della scandalosa fuga di Pescara; possibilista, dopo il ritorno di Togliatti e la «svolta» di Salerno. In altre pagine sembra quasi che Amendola, così severo con le «mode» di sacralità, voglia esemplificare una insulsa capacità di dissacrazione della propria leggenda. Spunta la vena di una autentica autonomia, ma non i ricordi dei leaders, poi propensi a concedere in cedere del proprio mito. Solo chi è sicuro di sé e del proprio ruolo svolto può permettersi di «Amendolizzare» i fatti, e lo aveva già fatto in pubblico, davanti a migliaia di persone) che lui la sera storica del 25 luglio 1943, quando crollò il fascismo, dormiva profondamente. Così come può permettersi di cita-

re una testimonianza del 1945 di Gillo Pontecorvo, secondo il quale il primo comizio pubblico di Amendola nella Torino liberata dai partigiani fu un autentico disastro, politicamente sbagliato e «urlato» dalla prima all'ultima parola.

Molte sono, al di là di rimembranze anche personalissime, le pagine in cui il ricordo si fa pieno e toccante, una emozione viva. Né poteva essere diversamente, in un riassunto diretto di eventi vissuti anche come peripezia, in anni in cui le difficoltà di «fare politica» si chiamavano fame, arresto, deportazione, morte. Impressionante è la pirotecnica di nomi di compagni e amici caduti al loro posto che Amendola ci fa in contrappunto ricordando i suoi viaggi nell'Italia partigiana, in Emilia, nel Veneto, in Piemonte: ci imbatiamo in nomi divenuti prestigiosi, Curjel, Giamme Pintor e, soprattutto in una teoria lunghissima di volti e nomi purtroppo ancora sconosciuti, osserva Amendola. Volti e nomi di braccianti emiliani, operai piemontesi, veneti, lombardi, artigiani e intellettuali romani, incontrati e poi perduti per sempre.

Un processo unitario

Un altro elemento politico risulta da queste lettere spedite a Milano: e cioè il nesso continuo che il partito comunista cercò di stabilire tra le esigenze della lotta armata e la creazione delle condizioni politiche, e anche diplomatiche, per realizzarla. Al determinamento di questo nesso, senza il quale — come notava anche Pietro Secchia a commento del suo ultimo libro — la Resistenza italiana non sarebbe neppure esistita, Amendola si dedica con un impegno e una passione che costituiscono il suo giusto vanto. Il libro, e i documenti che vi sono contenuti, registrano spesso in modo inequivocabile le luci e le ombre della costruzione di questo difficile e nuovissimo processo unitario del quale Amendola, certamente, fu uno dei più attivi e coerenti protagonisti. Le difficoltà a concepire l'unità democratica e antifascista non erano un espediente provvisorio e «bellico» ma come un dato permanente, rivoluzionario, di tutta una nuova prospettiva politica, venivano da più parti, dall'interno e dall'esterno del CLN. Contro spinte attendiste, irrigidimenti estremisti, plateali interferenze di uffici alleati, finiva non spesso per unificarsi, con giurando ai danni del processo unitario, e allora, della affermazione stessa della Resistenza come fatto militare, come è dimostrato dalla difficile impresa per la liberazione partigiana di Torino, di cui Amendola parla minuziosamente.

Vivendo in alcuni punti nevralgici nel momento giusto («La sorte, o piuttosto la volontà del partito», ricorda con orgoglio «mi ha fatto trovare nei posti più importanti nei momenti decisivi: il 25 luglio a Milano, l'8 settembre a Roma, il 26 aprile 1945 a Torino»), ad Amendola toccò stare al centro del processo di formazione, non accademica, della dimensione politica della Resistenza. Ne scaturirono contatti, incontri e scontri, con gli uomini e i temperamenti più diversi: da Rodolfo Morandi ai generali monarchici, da Curjel a Pertini, da Basso a Antonioli, da Bonomi a De Gasperi, a Nenni. Presso questi uomini e questi gruppi, Amendola fu qualcosa di più che un plenipotenziario comunista dal nome illustre. Dalle sue lettere risulta che del processo di fondazione del CLN egli fu un elemento dinamico, convinto di ciò che era e resta, profondamente vero anche sul piano della lotta di classe: che la democrazia e l'antifascismo sono un tutt'uno, garanzia di prospettive politiche profondamente rinnovatrici.

Nel precisare non solo la immensa fatica materiale dei militanti ma anche il difficile travaglio di pensiero comunista per edificare le condizioni di una nuova prospettiva politica italiana, il libro di Giorgio Amendola è uno di quelli destinati a durare, come contributo primario a stabilire l'assunto che la Resistenza non fu solo un fatto militare o una parentesi eroica, ma una dimensione politica nuova, irreversibile, della storia moderna d'Italia.

Maurizio Ferrara

I SETTANT'ANNI DEL CINEMA WESTERN

DAL TEMPO DI JOHN FORD

«Tra la realtà e la leggenda, scegliere sempre la leggenda»: in questa scelta sta la forza, ma anche il limite del regista di «Ombre rosse» — Le inquietudini e le correzioni di tiro nella produzione del dopoguerra — Negli anni più recenti temi di bruciante attualità politica rimettono in discussione i miti dell'America di ieri e di oggi



Da «Ombre rosse» di John Ford

(1935), «Ombre rosse» (1939), «Furore» (1940), «Sfida infernale» (1946), «Un uomo tranquillo» (1952), ecc. E due tra questi stessi film — «Ombre rosse» e «Sfida infernale» — sancirono definitivamente la fama di Ford come maestro del western, anche se successivamente si sono affermati il «cavallo d'acciaio» e «Il cavaliere della valle solitaria».

di Forte Apache», «I cavalieri del Nord-Ovest», «Rio Bravo»; o come altre pellicole di estemporaneo impegno — da «Soldati a cavallo» a «I dannati e gli eroi», da «Cavalcarono insieme» a «Sentieri selvaggi», da «Il grande sentiero» a «La conquista del West» — diluirono alquanto l'intensità narrativa e la peculiare sapienza registica dello scomparso cineasta.

La settima edizione della Biennale di scultura a Gubbio

L'arte del metallo

Una mostra antologica di Francesco Somaini e le rassegne delle opere di Nicola Carrino, Roca Rey e Mino Trafeli - La presenza dei giovani - La politica culturale della Regione e le nuove iniziative

Dal nostro inviato

GUBBIO, ottobre. La Biennale d'Arte del Metallo presenta, alla sua settima edizione aperta fino al 10 ottobre, un poco modernata. L'ha curata il critico Enrico Crispolti, e le diverse sezioni presentano alcune ricerche attuali. La mostra comprende una antologica dello scultore informale Francesco Somaini con oltre 60 opere dal 1958 al 1972 (presentazione di Vittorio Fagnone); tre personali degli scultori Nicola Carrino, Joaquin Roca Rey e Mino Trafeli; nuove presenze di giovani scultori: Italo Antonicelli, Ciro Ciriacone, Angelo Colangelo, Mimmo Conenna, Nino Giammarco, Plinio Martelli, Mauro Staccioli, Tino Stefanoni, Antonio A. Trotta. L'allestimento è nei locali del Palazzo dei Consoli, di via Galvani, di via Baldassini e, all'aperto, in piazza del mercato. L'allestimento è sobrio e le sculture moderne stanno bene vicino ai «pezzi» antichi ai mobili. Il fascino artistico e paesistico di Gubbio è noto, ma non scade mai d'uso.

Nel primo periodo si colloca figure gestuali di martiri, ferite, memorie di Apollisse, evidenza e decomposizione della materia delle colture spagnole Canogar. Le sculture più recenti, quelle dove Trafeli recupera alla sorpresa surrealista, con semplicità di materiali, organici e visceri fin dentro oggetti e materie industriali, appartengono a una fase nuova di immaginazione e di ricerca (su di essa c'è una bella monografia di Crispolti edita recentemente da Carucci).

La sorpresa poetica, a nostro gusto, è data qui dall'insieme di sculture surrealiste e ironiche di Joaquin Roca Rey, peruviano. Roma. Dal molto piccolo vegetale e animale, dagli organi della riproduzione monumentali totem erotici: è la strada surrealista dell'eros rivelato percorso anche da Matta, Lam e Ernst. Forme come scricchioli; uteri bisessuali; forme antropomorfe; perfezioni e capricci di natura nel suo poderoso istinto di riproduzione e di continuità delle specie Roca Rey prende, elabora, inventa, con allegria, con grazia, con un talento plausibile tanto possente quanto primitivo e raffinato. Ci ricorda l'esistenza di enormi energie creative naturali e la sua cultura storica e di comunicare una non banale allegrezza di vita.

Somaini è oggi un maestro nel trattare la materia della scultura, non conosce segreti strutturali e profonde energie: ma è ancora troppo lui, l'artista, che si sovrappone al

ne urbana. Somaini è un poeta della naturalezza e della vitalità ma finisce per essere un fardello, una pesantezza dello scontro e del panico per una realtà sociale che la naturalezza non consente, che umilia l'eros umano ad ogni istante di vita.

E' giusta la distinzione che fa Vittorio Fagnone di due periodi nella produzione di Somaini: dal 1959 al 1963, periodo informale e postinformale di drammaticità aperta e clamorosamente esibita come un «grido» nello spazio; dal 1964 al 1972, periodo più consapevole della realtà sociale e più apertamente contestatore della città capitalista, con frequenti accenti antropomorfi nelle sculture sempre informali ma più immaginate come grandi organismi alternativi, comunque non d'uso.

Il recupero che tenta Somaini di una funzione vivente, sonoro e formale dell'arte nella città è interessante.

C'è da chiedersi, però, in che misura gli interventi plastici nella città siano socialmente efficaci se figurati ancora come grandi gesti di contestazione, prounganti grida solitari oppure immaginazione di antri naturali per fuga e ricovero di nuovi e buoni sentimenti. L'allestimento di classe con l'esperienza delle masse umane, che il modo di vivere l'esperienza di classe e di comunità informale rivela, ancora una volta, la sua gracilità.

Somaini è oggi un maestro nel trattare la materia della scultura, non conosce segreti strutturali e profonde energie: ma è ancora troppo lui, l'artista, che si sovrappone al

Sul suo conto rilevava Tino Ranieri in occasione della morte che «il suo testamento western più vero, nel buono e nel cattivo, si trova comunque in «L'uomo che uccise Liberty Valance» (1961), il quale conclude in pratica un ciclo protrattosi per oltre un quarantennio con gli stessi sentimenti mitico-epici già presenti nel «Cavallo d'acciaio»: «Tra la realtà e la leggenda, scegliere sempre la leggenda». Dichiarazione magnanima ma pericolosa, perché improntata al folcloristico buonsenso di cui, si ammonta quasi sempre il «suo» fordiano: una utopistica e paternalistica tolleranza, che può abbracciare il negro ma combatte il pellerossa (o viceversa), glorifica la protesta che passa per la via del pugno, critica il militare di casta ma fa gli occhi lucidi ai vessilli del Settimo Cavalieria».

Frattanto all'ombra di un «sacchetto guerra» come John Ford, ma ancora più forse nel sottobosco contraddittorio e complesso del cinema americano, il western andava esprimendo, a partire dagli anni del secondo dopoguerra e sino ad oggi, inquietudini, ripensamenti e correzioni di tiro rispetto agli inizi eroici e mistificanti del «genere».

Qui i titoli dei film e i nomi degli autori più significativi sono ormai moltissimi, ma tra i tanti vanno perlopiù menzionati «Mezzogiorno di fuoco» di Fred Zinnemann, «Il cavaliere della Valle Solitaria» di George Stevens e le molteplici «canzoni di gesta» di abili e provveduti registi quali Anthony Mann e Delmer Daves. Il cuore del western degli «anni cinquanta» è oltre comincia, forse, a battere in maniera più equanime facendo emergere squarci di verità a proposito di eroi «buoni» e di antieroi «cattivi» che non sembrano essere tali fino in fondo: ma l'idea di fondo che anima questa svolta non si discosta poi troppo, salvo qualche aggiustamento «umanitario», dal qualche concessione, a gamente «democratica», dalle antiche manipolazioni della «horse-opera».

Bisognerà giungere agli anni più recenti — in forza anche di traumi profondi che hanno sconvolto l'America, primo fra tutti, come è chiaro, quello determinato nella coscienza popolare dalla sporcizia della guerra d'aggressione al Vietnam — perché anche il western, come tante altre cose d'oltre Atlantico, cominci a farsi carico e tramite per qualche verso del fatto che il manicheismo ipocrito non solo è fuori dalla storia, ma è soprattutto fuori dalla logica e d'ogni superstite credibilità, per spettacolari e gestistici che possano essere i panni, i camuffamenti e gli imbonimenti cui ricorre in mancanza d'altro. Le inquietudini, i ripensamenti dierranno così, anche nel western, più radicali e, di quando in quando, i cineasti arriveranno ad affrontare, con metafore più o meno trasparenti, e con film formalmente omogenei al «genere», problemi e drammi di bruciante attualità politica.

Pensiamo a questo propo-

to, a western di questi ultimi anni, del tipo di «Soldato blu» di Ralph Nelson, «Un uomo chiamato cavallo» di Elliot Silverstein, «Piccolo grande uomo» di Arthur Penn, «Il mucchio selvaggio» di Sam Peckinpah, «Ucciderò Billie Kid» di Abraham Polonski, «Butch Cassidy» di George Roy Hill, ecc., tutte opere nelle quali, almeno a livello di appassionate perorazione, si rimettono in discussione tutti i miti consacrati tanto dell'America di ieri, quanto e ancor più di quella di oggi.

Epperò, anche in questa nuova ottica del western va ribadito, come è stato a suo tempo acutamente osservato, che «perfino le rettifiche di carattere polemico apportate dai registi americani dell'ultima generazione sul materiale western tradizionale nei buoni film che conosciamo, da «Soldato blu» a «Piccolo grande uomo», si sono rivelate in seconda lettura opere di contestazione non approfondita, realizzate in chia-

re di capovolgimento epico, non di ripensamento storico... Vediamo replicare ai miti col linguaggio dell'iperbole, all'antica retorica con altre soltanto linguisticamente più nuove; e si dissacrano a preferenza (perché molto più facile) le convenzioni che non le convinzioni».

D'altra parte, lo spettacolare demistificazione del western operata in questi ultimi anni, specie in Europa e particolarmente in Italia, non ha certo fatto progredire sensibilmente il discorso per una chiarificazione vera del western. Anzi, molto spesso la parodia volgare e sbrindellata del western all'italiana, tanto per rifarsi all'esempio più vistosamente indicato, non ha fatto che rovesciare come un quanto tutto il bric-a-brac tradizionale così da fornire, in toni enfaticizzati, grotteschi e ridicolizzati, una casistica cruentissima di fatti, di personaggi e di situazioni che ribattono in modo meccanico le vetuste horse-opera». Il trucco, del resto, non è nuovo poiché fin dal periodo del proto western si verificarono in Europa tentativi più o meno riusciti d'imitazione: film «cappelloni» approdavano, agli inizi del '900, sugli schermi di Roma, di Berlino e di Parigi; mentre la zona polifona delle Comarque francese, infatti, vide nascere probabilmente i primi western europei.

Il ciclo del cinema western che il '73 ci ripropone con il settantesimo anniversario non dà, dunque, un quadro confortante di questa lunga, furiosa e contraddittoria cavalcata. Tanto più aspetti specifici di tale fenomeno cinematografico — le tecniche, le scelte espressive, il linguaggio — quanto l'ideologia di cui esso si è fatto portatore, specie in America — temi, problemi, rivisitazioni storiche tutti improntati ad una propaganda volta a celebrare ancora e sempre i miti ormai non possibili del nazionalismo e dell'imperialismo yankee — inducono ad esprimere un giudizio che, per quanto generale, ci pare difficilmente confutabile: ieri come oggi, il western, invece che dirci qualcosa di nuovo sull'America, conferma piuttosto i nostri più allarmati sospetti sulla realtà di quel Paese; una realtà non a caso nata, cresciuta e perpetuata tuttora a ridosso della violenza imperialistica, in cui trova uno dei suoi termini più tragicamente paradigmatici.

Sauro Borelli

FINE - Il precedente articolo è stato pubblicato il 26 settembre.

BOMPIANI PRESENTA

Alberto Moravia

Un'altra vita

31 donne parlano di se stesse in prima persona: perché le donne sono ancora in parte «selvage» e molto più interessanti degli uomini...

NOVITÀ

dizionari Garzanti